

Гудожникова Ольга Николаевна

**РОЛЬ ТРИО-СОНАТЫ В ПРОЦЕССЕ ФОРМИРОВАНИЯ КАМЕРНОЙ СОНАТЫ ДЛЯ  
ВИОЛОНЧЕЛИ И ФОРТЕПИАНО**

Статья посвящена трио-сонате, ставшей жанровым источником камерных ансамблей с участием фортепиано. Вопросы происхождения виолончельной ансамблевой сонаты, ее истоков важны для осмысления преобразовательных процессов в современной жанровой сфере. Автором осуществляется попытка обозначить формообразующие, фактурные и семантические особенности трио-сонаты, приведшие к рождению дуэтной сонаты для виолончели и фортепиано с равнозначными партиями и формированию ее основных жанровых норм.

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/3/2014/10-3/15.html](http://www.gramota.net/materials/3/2014/10-3/15.html)

Источник

**Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и  
искусствоведение. Вопросы теории и практики**

Тамбов: Грамота, 2014. № 10 (48): в 3-х ч. Ч. III. С. 65-68. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/3.html](http://www.gramota.net/editions/3.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/3/2014/10-3/](http://www.gramota.net/materials/3/2014/10-3/)

**© Издательство "Грамота"**

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [hist@gramota.net](mailto:hist@gramota.net)

УДК 785.72

**Искусствоведение**

Статья посвящена трио-сонате, ставшей жанровым источником камерных ансамблей с участием фортепиано. Вопросы происхождения виолончельной ансамблевой сонаты, ее истоков важны для осмысления преобразовательных процессов в современной жанровой сфере. Автором осуществляется попытка обозначить формообразующие, фактурные и семантические особенности трио-сонаты, приведшие к рождению дуэтной сонаты для виолончели и фортепиано с равнозначными партиями и формированию ее основных жанровых норм.

**Ключевые слова и фразы:** трио-соната; барокко; *basso continuo*; соната для виолончели и фортепиано; фактурный трио-принцип; приемы «интаволатура» и *colla parte*.

**Гудожникова Ольга Николаевна**

Магнитогорская государственная консерватория (академия) имени М. И. Глинки  
gudozolga@yandex.ru

**РОЛЬ ТРИО-СОНАТЫ В ПРОЦЕССЕ ФОРМИРОВАНИЯ  
КАМЕРНОЙ СОНАТЫ ДЛЯ ВИОЛОНЧЕЛИ И ФОРТЕПИАНО<sup>©</sup>**

История сонаты для виолончели и фортепиано насчитывает около трех столетий. В XXI веке они продолжают звучать в концертах, конкурсах; современные композиторы по-прежнему создают сонаты для данного состава, что свидетельствует об устойчивом внимании к жанру.

Обращение к истокам сонаты для виолончели и фортепиано необходимо для понимания процессов, происходящих в жанровой системе на современном этапе. Активное взаимодействие и преобразование жанров приводят к изменению их инвариантных признаков, что постепенно сближает их с исторически более ранними образцами и открывает перспективы развития жанра.

В свете формирования ансамблевой виолончельной сонаты необходимо обратиться к эпохе барокко. В развитии европейской камерно-инструментальной музыки наблюдаются стремление к разнообразию инструментальных сочетаний и создание нормативных классических составов. В XVII веке на смену разнообразным «наборам» инструментов барочного музицирования пришла трио-соната (итальянский – *sonate per due stromenti e basso continuo*; немецкий – *Triosonate*; французский – *sonate en trio*), ставшая «предтечей, протожанром камерных ансамблей с участием фортепиано последующих музыкальных эпох» [10, с. 6].

Возникнув в Северной Италии и Германии, трио-соната оказалась в Англии, а затем и во Франции. В период своего существования примерно с 1607 по 1750 год трио-соната получила широкое распространение в придворной и церковной музыке.

Первые образцы трио-сонат с присущими ей равноправными верхними голосами и поддерживающим басом принадлежат С. Росси («*Sinfonie et Gagliarde*» (1607)). Наиболее выдающиеся образцы трио-сонаты принадлежат Б. Марини (1597-1665), А. Бертали (1605-1669), Дж. Легренци (1625-1690), Дж. Б. Витали (1632-1692), Г. Бибери (1644-1704), Дж. Торелли (1658-1709), А. Корелли (1653-1713), Г. Пёрселлу (1659-1695), А. Вивальди (1678-1741), Ф. Куперену (1668-1733), И. С. Баху (1685-1750), Г. Ф. Генделю (1685-1759), Г. Ф. Телеману (1681-1767), Дж. Тартини (1692-1770), Ж. М. Леклеру (1697-1764) и др. В трио-сонатах вышеуказанных авторов обнаруживается большое разнообразие индивидуальных композиторских решений, которые проявляются в типах изложения фактуры, в строении цикла и отдельных его частей.

Отличительная особенность Трио-сонаты – это наличие трех партий независимо от количества исполнителей, которых могло быть от 1 до 8. Рольевые функции ансамблевых партий четко распределены: два равноправных голоса, находящиеся в верхнем или среднем регистре (чаще всего – скрипки, ранее – цинки, высокого регистра виолы, в конце XVII – начале XVIII в. – гобои, продольные и поперечные флейты), и *basso continuo*. Как правило, его исполнение поручалось музыкантам на любом гармоническом инструменте (лютне, арфе, гитаре, органе, впоследствии – клавире) или на низком струнном или духовом инструменте соответствующего регистра (басовой лютне (теорбе, китарроне), *viola da gamba*, виолончели, изредка фаготу, тромбону). Возможен был вариант исполнения *basso continuo* и гармоническим инструментом, и низким струнным (духовым) вместе.

Состав трио-сонаты мог быть либо струнным (две скрипки и *viola da gamba*) или духовым (две флейты и фагот), либо смешанным (сочетание струнных смычковых и духовых инструментов). Фактически в трио-сонате участвовали четыре исполнителя, так как к любому составу мог присоединяться клавирист. Стоит отметить, что термин «Клавирист» использовался для обозначения всех видов клавишных инструментов (клавесина, клавикорда с их многочисленными разновидностями), включая орган [1, с. 82].

Таким образом, для камерных ансамблей барокко «...характерно отсутствие строгой регламентации тембров» «при фиксированной функции каждого инструмента» [Там же, с. 150; 7, с. 46]. К концу XVII века в трио-сонате утвердился не только наиболее распространенный инструментальный состав – две скрипки, виолончель и клавесин, но и внежанровый фактурный трио-принцип, охвативший «разновидности сольной сонаты, ансамбли –a guatro», –a cinque», оркестровые сюиты» [1, с. 152].

Наиболее важная особенность трио-сонаты, которая повлияла на формирование камерного сонатного жанра, – это *оформление в трио-сонате принципа равноправия ансамблевых партий*. Он основывается на полифоничности, исходящей из вокальных многоголосных мадригалов и, таким образом, генетически являющейся неотъемлемой частью трио-сонаты.

Равноправие двух верхних партий обусловлено их паритетной солирующей функцией. Е. Г. Исаева отмечает, что «верхняя пара голосов помещена в единое тесситурное пространство, они имитационно связаны и значительно дистанцированы от баса. ...Для них типичен имитационный обмен мелодическими фразами и мотивами. Сфера общения обеспечивается комплементарно-полифоническим типом их взаимодействия.... Именно этот комплементарный принцип ляжет в основу классического ансамблевого диалога, в котором будут участвовать... все инструментальные партии» [7, с. 41]. Аккомпанирующий смычковый бас также мог быть равноправным ансамблистом, если вступал с солирующими голосами в полифоническое взаимодействие.

В трио-сонате наряду с естественным сосуществованием полифонии и гомофонии наблюдается также *развитие гомофонной организации музыкальной ткани*.

Сочетание полифонии и зарождающейся гомофонии проявляется в использовании смешанного типа фактуры и наиболее явно прослеживается в трактовке *basso continuo*. Гомофонно-гармоническая организация музыкального материала представляла в партии клавишного инструмента аккордовую цифровку, а в партии низкого смычкового инструмента – дублирование нижнего голоса гармонической последовательности. Полифонически взаимодействовали солирующие голоса и импровизирующий бас. Аккордовая цифровка на клавишном инструменте добавляла к ним еще и гомофонно-гармоническую основу.

Комплексные возможности полифонии-гомофонии были особенно важны для нахождения тематических и композиционных контрастов в различных частях цикла, что отводит значительную роль трио-сонате в формировании *жанра как циклической композиции*. Именно в трио-сонате появляются, отшлифовываются стилистические и формообразующие признаки *sonata da chiesa u da camera*. В трио-сонате происходят и их сближение, и взаимопроникновение. Вместе с тем, этот процесс охватывает и жанр Соло сонаты с басом.

Основные признаки барочной циклической композиции сформировались в трио-сонатах А. Корелли, А. Вивальди, Дж. Тартини. К XVIII веку термин «соната» стал относиться, прежде всего, к ансамблевой композиции, представляющей чередование быстрых и медленных частей, обычно четырех: медленно-быстро-медленно-быстро. Вплоть до второй половины XVIII века такой тип цикла будет преобладающим в ансамблевых произведениях. Вместе с тем, количество частей сонатного цикла варьировалось от 1 до 7 частей. Быстрая часть (как правило, вторая) обычно написана в двухчастной старосонатной форме. Контрастность проявляется не только в темповом движении, но и в содержании. Жанровые названия отдельных частей цикла являются результатом взаимодействия *sonata da chiesa u da camera*.

Важным этапом в формировании сонаты для виолончели и фортепиано явилось *соединение и развитие клавишного и виолончельного исполнительства* в рамках *basso continuo* трио-сонаты. Добавление к клавиру смычкового или духового инструмента диктовалось потребностью придать клавишному инструменту недостающую непрерывность и гибкость звучания. А. Готтлиб подчеркивает: «В трио-сонатах виолончель дублировала нижний голос партии клавесина, что, очевидно, объясняется практическими соображениями при исполнении *basso continuo*: быстро затухающий звук клавесина нуждался в поддержке смычкового инструмента» [10, с. 26-27]. Виолончель обеспечивала *basso continuo* «теплое» <...> звучание, что постепенно в общей эволюции эстетики барокко означало «освобождение от средневековой мистической символики» [1, с. 209].

По мнению Л. Гинзбурга: «Рассматривая последовательно эволюцию этого жанра (*Трио-сонаты – О. Г.*), мы находим те эмбрионы сольного использования виолончели, которые легли в основу развития виртуозного исполнительства на этом инструменте... Первое время виолончель эпизодически принимала участие в исполнении *basso continuo* (например, в Трио-сонате Бассани в одной из первой приписывается партия виолончели)» [2, с. 52].

Постепенно в трио-сонатах Дж. Легренци, Дж. Бассани, Дж. Б. Витали, Ф. А. Бонпорти, Дж. Торелли происходит процесс развития и обретения самостоятельности виолончельной партии. Если в сонате Дж. Легренци, по мнению Л. Гинзбурга, «...партия виолончели полностью совпадает с *basso continuo*, не обнаруживая никаких признаков самостоятельного развития» [Там же], то в сонате D-dur для скрипки, виолончели и баса Дж. Торелли «...мы находим самостоятельную виолончельную партию, равноправную с партией скрипки» [Там же]. Это отражено в названиях произведений: например, вышеупомянутая соната D-dur Дж. Торелли обозначается как «Sonata per Violino solo, Violoncello obligato e cembalo». Процесс развития партии виолончели в рамках *basso continuo* осуществляется посредством определенных приемов: внесение ритмических изменений – диминуций и пауз, использование принципа имитации (диалоги скрипки и виолончели), в итоге – исполнение самостоятельных эпизодов кантиленного или пассажного характера.

Процесс развития или «раскрепощения» *basso continuo* связан, прежде всего, с универсальностью скрипки как солирующего инструмента, а «бас зависит от верхнего уровня и ведет себя в соответствии с характером мелодического процесса» [7, с. 40]. Виолончель становится ведущим мелодическим голосом наравне со скрипкой. Таким образом, в *basso continuo* трио-сонаты происходит формирование принципов концертирования, что приводит к развитию сольного виртуозного виолончельного исполнительства.

К началу XVIII века клавиру в *basso continuo* остается один, постепенно приобретая самостоятельность музыкального материала. В развитии клавирного инструментализма и в формировании камерной сонаты с равнозначными партиями решающую роль сыграл фактурный принцип интаволатура, что означает перенесение одного из мелодических голосов в партию клавира. Е. Г. Исаева подтверждает, что в результате этого

приема «пара мелодических голосов оказывается –разлученной»). Этот же принцип «лег в основу инструментального дуэта: призрак разлуки, отчужденности и отдаления навсегда поселился в жанре ансамблевой сонаты с фортепиано» [Там же, с. 49], что указывает на *формирование особой камерной семантики*.

Фактурные особенности трио-сонаты легли в основу жанров *сонаты для облигатного клавира с мелодическим инструментом* и *клавирной сонаты с сопровождением мелодических инструментов (аккомпанированной сонаты)*, которые явились непосредственными предшественниками сонаты для мелодического инструмента и фортепиано с равнозначными партиями.

Формирование сонаты для облигатного клавира с мелодическим инструментом связано с введением все той же интаволатурной практики, благодаря которой количество играющих сокращалось до двух.

Отличительной особенностью таких сонат (например: И. С. Баха «Шесть сонат для облигатного клавесина и скрипки», «Три сонаты для чембало и виолы да гамбы» G dur, D dur, g moll; «Три сонаты для облигатного чембало и флейты» b moll, Es dur, A dur; Ж. Б. де Буамортье «Шесть сонат для облигатного клавесина и флейты», Г. Ф. Генделя «Соната для облигатного чембало и виолы да гамбы» C-dur (копия 1750 г.) и др.) была полностью выписанная автором партия клавира, что несомненно повлияло на формирование новой техники ансамблевого письма. Впервые ее выписывает в своих сонатах, придав партии самостоятельность и главенство, И. С. Бах. Вместе с тем, партия клавира *obligato* свидетельствовала и об отказе от практики *basso continuo* и тенденции к точному фиксированию музыкальной фактуры. Сонаты для облигатного клавира с мелодическим инструментом появляются, когда ведущая роль в ансамбле начинает принадлежать клавишному инструменту. Вместе с тем, сохранение фактурного трио-принципа в таких произведениях дает важные импульсы для формирования ансамблевой фактуры с равнозначными партиями двух исполнителей.

Аккомпанированная музыка получила широкое распространение в Европе и особенно во Франции с 1735 по 1835 год. Происхождение аккомпанированной сонаты от трио-сонаты связано с двумя фактурными приемами: *colla parte* (дублирование баса или нижнего голоса *basso continuo*) и полной интаволатурой, когда партии *всех* мелодических инструментов передавались клавишному инструменту. Таким образом, «возникла своеобразная –редукция» (А. Епишин) всех голосов партитуры. К этой редукции по желанию добавлялись любые мелодические инструменты, дублирующие любые голоса партитуры. И именно этот путь привел к возникновению клавирной сонаты с сопровождением мелодических инструментов» [4, с. 7]. Среди композиторов, обращавшихся к этому жанру, можно назвать: И. Шоберта «Соната для клавесина с сопровождением скрипки», К. Бальбатера «Соната для клавесина или фортепиано с сопровождением двух скрипок, баса и двух валторн *ad libitum* (по желанию)», Н. Й. Хюльмаделя «Шесть сонат для харпсихорда и скрипки *ad libitum* (по желанию)», «Соната № 3 для фортепиано с виолончелью *oblige* (обязательной)», Л. Ханауэра «Клавирные сонаты с сопровождением скрипки *ad libitum* (по желанию)», *op. 3 № 1 D dur, № 3 F dur, № 4 f moll, № 5 D dur, № 6 C dur* и др.

Среди отечественных образцов данного жанра отметим «Сонату для фортепиано с сопровождением виолончели *oblige* (обязательной)» И. Лизогуба (издание С. С. Мейнгольда).

Обозначение *oblige* мелодического инструмента и пропуск *avec accompagnement* свидетельствуют о появлении еще одной разновидности аккомпанированной сонаты (по сути – камерной сонаты с равнозначными партиями), в которой присутствие мелодического инструмента обязательно. Так обозначены «Две большие сонаты для клавесина или фортепиано с виолончелью *oblige* (обязательной)» *op. 5* (1796 г.) Л. Бетховена, «Соната для фортепиано со скрипкой *oblige* (обязательной)» (вторая половина 20-х годов) А. А. Алябьева. Л. Гинзбург подчеркивал, что произведение русского композитора «относится ещё к жанру фортепианной сонаты с –непременною скрипкой» (русский вариант –«блигатной»), хотя последняя часто трактуется Алябьевым как равноправный с фортепиано партнёр ансамбля» [3, с. 467].

Главная отличительная особенность аккомпанированной сонаты – это главенство партии клавишного инструмента. Многие исследователи рассматривают аккомпанированную сонату как жанр, который явился переходным от трио-сонат к камерным сонатам с разнозначными партиями [Там же, с. 406; 4, с. 7]. Вместе с тем, наиболее важным представляется то, что аккомпанированная соната обусловила «одну из наиболее устойчивых и жизнеспособных тенденций в трактовке партии фортепиано (*В камерно-ансамблевой музыке – О. Г.*) как фундаментальной, организующей, ведущей» [8, с. 43-44].

Трио-соната, явившаяся важнейшим жанром и типом ансамблевого мышления XVII-XVIII столетий, по мнению Н. В. Симоновой, «открыла возможности дальнейшего расширения всей жанровой системы. Она оказалась чрезвычайно гибкой, способной чутко реагировать и приспосабливаться к изменениям, происходившим как во внутренней (соотношение ансамблевого звучания и сольной выразительности, сочетании полифонической и гомофонной техники письма, различные трактовки партии клавира – облигатная и *basso continuo*), так и во внешней структуре» [8, с. 38-39].

Таким образом, значимость трио-сонаты в формировании жанра сонаты для виолончели и фортепиано можно обозначить следующим образом:

- оформление в трио-сонате партии *basso continuo* и развитие в его рамках клавишного и виолончельного исполнительства;
- оформление в трио-сонате принципа равноправия инструментов;
- в трио-сонате отмечаются попытки использования гомофонного-гармонического стиля, чему способствовала специфика мелодических инструментов – скрипки и виолончели (участников трио-сонаты);
- формирование основных параметров циклической сонатной композиции: четырехчастной композиции и старосонатной двухчастной формы;
- благодаря принципу интаволатуры формируются предпосылки для рождения особой семантики камерности;

- фактурные приемы интаволатура и *colla parte* привели к рождению жанров сонаты для облигатного клавира с мелодическим инструментом и аккомпанированной клавирной сонаты, которые явились непосредственными предшественниками сонаты для мелодического инструмента (виолончели) и фортепиано.

*Список литературы*

1. **Алексеева И. В.** Бассо-остинато и его роль в текстовой организации инструментальной музыки западноевропейского барокко. Уфа: Гилем, 2013. 304 с.
2. **Гинзбург Л. С.** История виолончельного искусства: в 4-х кн. М. – Л.: Музыка, 1950. Кн. 1. 510 с.
3. **Гинзбург Л. С.** История виолончельного искусства: в 4-х кн. М.: Музгиз, 1957. Кн. 2. 607 с.
4. **Есаков В. В.** Сонаты для клавира и скрипки В. А. Моцарта: особенности жанра и исполнительской интерпретации: автореф. дисс. ... к. искусствоведения. М., 2008. 26 с.
5. **Есаков В. В.** Сонаты для клавира и скрипки В. А. Моцарта: особенности жанра и исполнительской интерпретации: дисс. ... к. искусствоведения. М., 2008. 194 с.
6. **Злотников Д. Е.** Концерт для кларнета с оркестром XVIII века: у истоков жанра // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2014. № 3. Ч. 2. С. 94-97.
7. **Исаева Е. Г.** Семантика «трио-принципа» в ансамблевой культуре барокко // Актуальные проблемы ансамблевого исполнительства и педагогики: сб. статей / ред.-сост.: Е. П. Лукьянова (отв. ред.), О. Е. Шелудякова, Е. Е. Полоцкая; Уральская гос. консерватория им. М. П. Мусоргского. Екатеринбург, 2011. 168 с.
8. **Симонова Н. В.** Фортепианный квинтет. Вопросы становления жанра: дисс. ... к. искусствоведения. Киев, 1990. 241 с.
9. **Царегородцева Л. М.** Эволюция жанра большого камерно-инструментального ансамбля с участием фортепиано: автореф. дисс. ... к. искусствоведения. Тамбов, 2005. 23 с.
10. **Царегородцева Л. М.** Эволюция жанра большого камерно-инструментального ансамбля с участием фортепиано: дисс. ... к. искусствоведения. Тамбов, 2005. 224 с.

**TRIO-SONATA ROLE IN PROCESS OF FORMATION OF CHAMBER SONATA FOR CELLO AND PIANO**

**Gudozhnikova Olga Nikolaevna**

*Magnitogorsk State Conservatoire (Academy) named after M. I. Glinka  
gudozolga@yandex.ru*

The article is devoted to trio-sonata, which became the genre source of chamber ensembles with piano. The issue of the background of cello ensemble sonata and its origins is important for understanding transformation processes in modern genre sphere. The author undertakes an attempt to set the form-making, texture and semantic features of trio-sonata that led to the birth of duet sonatas for cello and piano with peer parties and the formation of its main genre norms.

*Key words and phrases:* trio-sonata; baroque; *basso continuo*; sonata for cello and piano; textured trio-principle; techniques of *intavolatura* and *colla parte*.

УДК 94

**Исторические науки и археология**

*Статья посвящена общественной и политической деятельности Г. В. Баева на посту городского головы Владикавказа (1905-1917 гг.). Основное внимание уделено изучению его роли в просветительской, хозяйственной и культурной жизни Терской области. Анализ экономической и политической публицистики Г. В. Баева приводит автора к выводу о прогрессивном значении выдвигавшихся им идей (обязательная государственная поддержка сельского хозяйства, создание крестьянских кооперативов, введение земства в Терской области), которые до сих пор не потеряли своей актуальности и могут быть использованы для развития экономики и местного самоуправления в современной России.*

*Ключевые слова и фразы:* Терская область; Городской голова; Государственная дума; Кавказский наместник; кооперация; земства; г. Владикавказ.

**Дарчиева Светлана Валерьевна**, к.и.н., доцент

*Северо-Осетинский институт гуманитарных и социальных исследований  
им. В. И. Абаева Владикавказского научного центра Российской академии наук  
и Правительства Республики Северная Осетия-Алания  
svetik-dar70@mail.ru*

**ОБЩЕСТВЕННО-ПОЛИТИЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ГЕОРГИЯ ВАСИЛЬЕВИЧА БАЕВА  
НА ПОСТУ ГОРОДСКОГО ГОЛОВЫ ВЛАДИКАВКАЗА (1905-1917 ГГ.)<sup>©</sup>**

Георгий Васильевич Баев – видный представитель осетинской общественной мысли, просветитель и пре-восходный руководитель, сумевший подчинить народному запросу свою административную карьеру.